

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

А. С. Мешкова

О СУДЬБЕ «ОПУСА» В МУЗЫКАЛЬНОМ АВАНГАРДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Одна из установок музыкального авангарда второй половины XX в. — это сознательная модификация «произведения» как господствующей в течение нескольких веков формы существования музыки. На основании проделанного анализа формы бытия сочинения в алеаторическом направлении авангарда автор приходит к заключению о ее двойственном статусе: она сохраняет основные признаки «произведения», но в то же время опирается на импровизацию, не свойственную ему, тем самым приближаясь к «внеопусным» формам.

Музыкальный авангард второй половины XX в. — одна из последовательных экспериментаторских линий в искусстве, ориентированная на новаторство и изобретение и ставящая ряд вопросов с точки зрения фундаментальных категорий самого искусства. Один из них был связан с изменением характера функционирования доминирующей на протяжении трех веков формы существования музыки — произведения (опуса). Особенно остро этот вопрос прозвучал в связи с появлением в конце 1950-х гг. а л е а т о р и к и — т е х н и к и к о м п о з и ц и и, к у л ь т и в и р у ю щ е й с л у ч а й н о с т ь¹ как в композиторском, так и исполнительском аспектах. Направления, представляющие алеаторику (графическая, интуитивная, индетерминированная музыка) вновь показали, что не все, что существует как музыка, обязательно является произведением.

«Авангард концентрирует интерес на музыкальном мгновении, который призывает слушателя к определенным акциям, восприятие формы оставлено на произвол судьбы», —

¹ Проявления случайности в алеаторике могут быть различными, но при этом область их действия локализуется в музыкальной структуре и в музыкальной ткани. Поэтому можно выделить всего три логически возможных вида алеаторики: ткань мобильна — форма стабильна; ткань стабильна — форма мобильна; ткань мобильна — форма мобильна. Впервые они были сформулированы Э. Денисовым [см.: 1986, 113], хотя прилагаются к паре «структура — форма», что не меняет их сути.

писал К. Дальхауз в конце 1960-х гг. [цит. по: Чередниченко, 1978, 9]. Отсутствие понятия *произведения*, по мнению немецкого ученого, «роднит сегодняшний авангард с тривиальной музыкой» [Там же, 9]. Допускаемая в сочинение запланированная случайность, реализуемая через импровизацию, пошатнула господствующие позиции произведения как формы существования музыки. Именно этот сдвиг на уровне самих оснований доминирующего типа культуры и отрицание опусности вызвали критическую оценку индетерминированных техник композиции со стороны некоторых музыковедов.

Впрочем, в это время высказывалась и другая точка зрения, принадлежащая Х. Х. Эггебрехту. Согласно этому ученому произведение (*Werk*) является центральной категорией «артифициальной музыки», признаки которой обнаруживаются с эпохи позднего Средневековья². Их действие исследователь наблюдает и в музыкальной культуре авангарда, на основании чего он приходит к следующему выводу: «изменяется только вид опуса, хотя он сам продолжает главенствовать в качестве основной категории для продуцирования, репродуцирования и рецепции» [Eggebrecht, 1975, 10].

В каждой из приведенных точек зрения есть свой «момент истины», однако ни одна из них не представляется до конца удовлетворяющей. Впрочем, время выводов еще не наступило. Наиболее целесообразным будет не изначальная установка на признание «присутствия» или «отсутствия» произведения в алеаторике, а сам процесс формирования той или иной позиции. Для этого экстраполируем сформулированные в теории [см.: Назайкинский, 1982; Eggebrecht, 1975; Lissa, 1969] признаки новоевропейского произведения на опусы, созданные в данной технике композиции. Музыкальное произведение как форма бытия музыки характеризуется рядом признаков, к которым относятся наличие индивидуального авторского замысла, реализуемого в завершенной и выстроенной композиции, фиксируемой в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой для возможности последующих воспроизведений опуса при сохранении его идентичности, дифференцированный тип коммуникативной ситуации. Их проявление в алеаторических сочинениях и выступит системой доказательств для дальнейших заключений.

Наличие индивидуального авторского замысла. В индетерминированных направлениях авангардной музыки в большей степени, чем в других техниках композиции, обостряется проблема авторского замысла. Но суть ее заключается не в факте наличия или отсутствия замысла у композитора, а в степени соотнесения с ним деятельности исполнителя и слушателя. По словам Дж. Кейджа, у исполнителя почти нет шанса передать композиторский замысел: «Произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне кажется, — это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы не старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано» [Дубинец, 1999, 139].

В алеаторике композитор выполняет хотя и не традиционную, но типично креативную авторскую функцию — он генерирует замысел и технологическую идею. Но при этом взаимоотношения между автором и создаваемым им сочинением существенно

² Признаки «артифициальной музыки» Х. Х. Эггебрехт выводит из трактатов И. Грохео, И. Тинкториса и Н. Листения. Среди них: «...Элитарная принадлежность к образованному слою общества, специфический теоретический характер и духовность как преобладающая характеристика содержания» [Eggebrecht, 1975, 4].

отличаются от тех, что возникают в процессе написания традиционного произведения. Там возникает известный зазор между композиторским замыслом и полнотой его реализации в сочинении, провоцируемый, с одной стороны, условностью традиционной нотации, не всегда позволяющей отразить нюансы авторской идеи, с другой — определенной «непокорностью» музыкального материала, который нередко корректирует интенции автора. В алеаторике эти проблемы практически снимаются самой техникой композиции. И прежде всего — в силу освобождения автора от необходимости продуцирования законченного результата. Замысел перемещается в виртуально-концептуальное измерение и в принципе может обойтись без озвучивания. В намерения композитора больше не входит создание целостной композиции — он создает идею, изыскивая наиболее соответствующие ей способы фиксации. Отсюда — новые виды графического кодирования, нередко не имеющие ничего общего с традиционными. И потому в пространство замысла входят и идея сочинения, и технология ее воплощения, и способ записи.

Обнаружение авторского замысла алеаторического сочинения затруднено. Поэтому столь важными в алеаторике (в первую очередь, для композитора) стали непосредственные контакты с исполнителями (и даже устойчивые творческие содружества композитора и исполнителей: достаточно вспомнить Д. Тюдора и Дж. Кейджа, К. Барбери и Л. Берио, «Группу Штокхаузена» и др.), авторские комментарии, разъясняющие идею, нередко предваряющий появление нового сочинения «манифест», а также теоретический анализ специалиста³. Нередко словесные высказывания композиторов авангарда, наполненные исторической и теоретической рефлексией, становятся даже более оригинальными, чем собственно музыка.

Вышесказанное, однако, относится в первую очередь к тем алеаторическим сочинениям, в которых не заданной оказывается структура или сам музыкальный материал. Что касается так называемой ограниченной алеаторики (термин В. Лютославского), где мера проявления случайности регламентирована и исполнительская импровизация в ней не выходит за грани ожидаемого, то она с большей полнотой и последовательностью реализует композиторскую идею.

Таким образом, опус различных видов алеаторики оказывается изначально детерминирован (хотя и различным образом) авторским замыслом, который, как и в традиционном произведении, становится предметом распознавания для исполнителя.

Композиционная выстроенность во времени и пространстве. Известно, что появление Дж. Кейджа на летних Дармштадских курсах 1958 г. «спровоцировало, — как об этом пишет Г. Дауноравичене, — долго продлившуюся дискуссию о сериализме и о случайности в музыкальной композиции» [Дауноравичене, 1999, 55]. В связи с этим интенсивные споры развернулись вокруг самого явления музыкальной композиции в алеаторике.

На протяжении длительного исторического периода композиция была самой сутью продуцирующей деятельности. В алеаторике музыкальное творчество более не объективируется в виде завершенной структуры. Вместо сочинения как продукта творческого процесса исполнитель репродуцирует сам процесс его создания. И в этом алеаторика сродни «живописи действия» (*action painting*)⁴. Она представляла собой

³ Как замечает Т. Чередниченко, «современный музыкальный контекст предельно аклассичен. В нем нет — как принципа — того самодостаточного цельного образа, который не нуждается для своей смысловой полноты в теоретической идее...» [Чередниченко, 1997, 2].

⁴ Подобно музыкальному минимализму, развивающему общую с визуальными искусствами художественную концепцию, алеаторика существовала в контексте «акциональных» идей, разрабатываемых в живописи и театре, и в постоянных диалогах с ними. В конце 1940-х гг. Дж. Кейдж вступает

спонтанный процесс разливания или разбрызгивания⁵ краски по холсту, которым управляли, согласно ее adeptам, бессознательные импульсы художника⁶. Именно рисование, а не нарисованное представляло в ней выразительный момент. Художественно-эстетическая ценность «продукта» перестала иметь довлеющее значение, поскольку картина превратилась в документальный фиксатор процесса, его материальный след. Однако в итоге полотна, созданные таким способом, функционируют как завершенные продукты искусства, «вещи», равные себе. В отличие от живописи, алеаторические опусы не имеют статуса «вещи», поскольку в каждом исполнении процесс их «создания» начинается заново.

Данное расхождение обусловлено различной спецификой названных видов искусства. В живописи время сворачивается на определенном пространстве, и потому даже гиперболизированный «акционизм» творческого процесса, демонстрируемый *dripping painting*, результируется в виде картины. В музыке пространство существует виртуально, реальностью является ее развертывание во времени. Отсутствие каких-либо средств фиксации в ней не позволяет сочинению «закрепляться» в структуре.

Отказ от формирования «твердой» композиции манифестировался в алеаторике сознательно. Для Дж. Кейджа намерение организовать звуки служило препятствием к восприятию такого рода музыки: «Звуки становятся абстрактными, если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствуются слышанием их взаимосвязей» [Дроздецкая, 1993, 78]. Он сам очень точно называл себя «декомпозитором». Это и многие другие высказывания композиторов авангарда свидетельствуют скорее не столько о желании возродить «импровизационные» формы существования музыки, распространенные в эпохи Средневековья и Возрождения, сколько о стремлении создать реальную оппозицию господствующей опусности. И прежде всего это проявлялось в отрицании сочинения как музыкального целого, организованного композицией. Очень точно суть подхода композиторов к сочинению передана в высказывании М. Сапонова: «Авангард не создает “произведений” — то есть овеществленных сгустков мастерства и художественного опыта. Материал авангардиста — предметы и готовые элементы. Выделка запрещена. Экспериментируют здесь с самым актом созидания, а не ради продукта» [Сапонов, 2004, 93].

«Декомпозиционность» алеаторического сочинения обеспечивалась также через отказ от композиционного метода создания музыки, что могло выражаться различными способами. В поисках «музыки из самой себя» Дж. Кейдж нотирует нечаянные дефекты бумаги («Вариации I», «Музыка для колоколов № 2, № 3»), гадает по книге И-цзин («Музыка перемен») или вообще ничего не создает (пьеса «0, 00» для любого состава исполнителей, предполагающая любые действия в течение любого времени); К. Штокхаузен пишет стихи для музыкальной медитации (цикл «Из семи дней»), продумывает маршруты движения вертолетов, в которые помещает музыкантов («Квартет вертолетов»)⁷.

в группу «Флюксус», участниками которой были также Р. Раушенберг и М. Каннингем. В историю авангарда она вошла своими хэппенингами, перформансами, инсталляциями и т. д.

⁵ В результате применения в «живописи действия» техники разбрызгивания краски она стала именоваться также «дриппинг-живопись» (от англ. *to drip* — разбрызгивать).

⁶ Искусствоведы, наблюдавшие работу Дж. Поллока, указывали, что перед их глазами разворачивался спектакль, в котором активную роль играли жесты и движения художника, его муки перед тем, как выбрать место очередного нанесения краски и т. д.

⁷ В исполнении сочинения участвуют струнный квартет и четыре вертолета, в которые и помещены музыканты. Каждый из них должен импровизировать на звук двигателя (меняющийся в зависимости от высоты и скорости полета) и звучания, производимые другими участниками ансамбля (посредством радиоаппаратуры они слышат друг друга).

Одной из самых распространенных в алеаторике становится практика «недосоздания» композиции: сочиняется лишь фрагментарный материал, тогда как общая диспозиция и структурные взаимосвязи оставляются на усмотрение исполнителя. Таковы «Фортепианная пьеса IX» и «Цикл для одного ударника» К. Штокхаузена, Третья фортепианная соната П. Булеза, Фортепианный концерт Дж. Кейджа. Они представляют собой не законченную целостность, но подвижный калейдоскоп элементов, изменяющих свою конфигурацию относительно друг друга⁸. Такая разновидность алеаторики отличается стабильностью ткани и мобильностью формы. П. Бюргер называет подобные сочинения «неорганическими произведениями» (*nichtorganisches Werk*), в которых «части лишены ощущения своей необходимости» [Дауноравичене, 1999, 60].

Если при создании традиционного произведения композитор движется от нелнейного замысла к линейному музыкальному тексту, организуемому в форме (а исполнитель в интерпретации — в противоположном направлении), то в алеаторическом сочинении в функции исполнителя входит не только постижение авторского замысла, но и компонование сочинения в прямом смысле этого слова. Как замечает М. Кагель, «структура в данном случае является пассивным, а артикуляция активным моментом» [Там же, 58]. Однако эта процедура вряд ли может быть сопоставима с композиционным способом продуцирования музыки, поскольку не предполагает «композиционной рефлексивности», направленной на выстраивание архитектоники⁹.

В пьесе «Концертштюк XI» К. Штокхаузена исполнителю предлагается 19 стабильных фрагментов, порядок следования которых, согласно авторскому указанию, выбирается свободно. В литературоведении подобный принцип структурирования (вернее, неструктурирования) сочинений получил название *нониерархии*. Согласно исследователю современной литературы Д. Фоккеме «для отправителя принцип нонииерархии означает отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических элементов во время производства текста. Для получателя этот же принцип предполагает отказ от всяких попыток выстроить связную интерпретацию текста» [Ильин, 1998, 160].

В сравнении с данным видом алеаторики, где принцип «некомпозиции» включается в авторские намерения и проявляется со всей очевидностью, в так называемой неконтролируемой алеаторике, предполагающей мобильность на всех уровнях, отношение к композиции может проявиться по-разному. Сочинения, созданные в данном виде техники, как правило, не записываются традиционными нотными обозначениями, поэтому декодирование такого письменного текста и переведение его исполнителем в звучащую материю представляет собой не столько ре-, сколько продуцирующий процесс. Заложенная множественность реализации и значительная роль исполнительской инициативы проблематизируют прежде всего само наличие композиции. Однако эти сомнения исчезают при прослушивании подобных сочинений. В качестве примера приведем один из самых известных опусов авангарда — «4'33» Дж. Кейджа.

⁸ Аналогичны «стихи на карточках» Л. Рубинштейна, где, как он сам отмечает, «каждая карточка — это... универсальная единица ритма. Пачка карточек — это НЕ-книга, это детище “внегуттенберговского” существования словесной культуры» [Можейко, 2001, 374].

⁹ Компонование формы в вариабельной композиции Д. Лигети считает чистой утопией: «...Исполнитель получает набор кубиков, подлежащих большему или меньшему обтесыванию, и его, в сущности, обманывают: ему кажется, что он участвует в сочинении, однако он не может вырваться за пределы заранее предопределенных композитором возможностей пермутации. <...> Это ни в коей мере не есть подлинная свобода интерпретации, а лишь умноженная “ossia”» [Теория современной композиции, 2005, 428].

Его текст в записи представляет собой троекратно повторенное слово *tacet* (тишина). Исполнитель (или исполнители)¹⁰ в течение 4 минут 33 секунд должны находиться у инструмента и ничего при этом не играть. Тем не менее «молчаливое действо» имеет, оказывается, свою композицию. Она предполагается автором, но реально создается публикой: первое время состояние зала выжидательное и тихое, затем более шумное, связанное с недоумением, а потом и с торопящими исполнителя аплодисментами; после наступает молчание, переходящее в «смешки», которые, в свою очередь, снова сменяются молчанием. Публика создает здесь, таким образом, как звуковой процесс, так и музыкальную структуру, в которой есть вступление, кульминация и кода. Таким образом, по словам Т. Чередниченко, «молчаливый рояль “сыграл” слушателей, которые “прозвучали” за рояль» [2002, 127].

В пьесе «Направь паруса к солнцу» (цикл «Из семи дней») К. Штокхаузена структуризация звучания происходит во время ее исполнения. В написанных композитором стихах, служащих базовым текстом для импровизации, «предслышится» форма. Исполнители должны пройти четыре стадии: «слушай один звук», «слушай звуки, исходящие от других», «двигай свой собственный тон», «достигай гармонии», которые направляют музыкальный процесс и упорядочивают целое. Несмотря на полное отсутствие нотной записи и тотальную импровизацию исполнителей, композитор, говоря словами Т. Чередниченко, «прочерчивает некий горизонт для вероятного», благодаря которому «граница между множеством чего угодно и множеством возможного именно в данном произведении все-таки существует» [Там же, 322].

Таким образом, в алеаторическом сочинении мы сталкиваемся с уникальным явлением — с создаваемой автором вариабельной композицией, которая направляет импровизацию исполнителей и организует звучание, но при этом практически не отражается в нотном тексте. Эта композиция, в отличие от традиционной, имеет не одну определенную связь элементов, а множество возможных связей, что может быть отражено только в нетрадиционном типе фиксации.

Помимо декомпозиции на продуцирующей стадии для всех видов алеаторики становится обязательной импровизация при исполнении сочинения. Ее границы и степень свободы могут быть различны: от нескольких тактов алеаторического «квадрата» (в которых музыканты, как правило, играют комбинации нот, установленных композитором) до формирования всей ткани сочинения. Однако эта импровизация имеет мало общего с существовавшими в истории способами импровизирования. Она не носит формульный характер (как импровизация в условиях «культуры музыкальной деятельности») и не подчиняется нормам стиля (как в условиях «культуры музыкального произведения»¹¹). Эта импровизация по-прежнему управляется базовым нотным текстом, но импровизирование здесь становится способом его дешифровки, в котором регламентирующую роль выполняют не столько языковые и жанровые нормы, сколько ассоциации, возникающие при визуальном восприятии письменного текста. Ассоциативность алеаторической импровизации легализует Дж. Кейдж в комментариях

¹⁰ Известны различные «тембровые» версии этого сочинения: для пианиста, для струнного трио, а также для других составов исполнителей.

¹¹ Культура музыкальной деятельности и культура музыкального произведения — термины, предложенные Е. Назайкинским для обозначения типов культуры. Особенности каждого обусловлены прежде всего тем, в какой форме существует в них музыка: в первом она функционирует как «деятельность», во втором оформляется как «произведение».

к «Музыке перемен»: «Может статься, что некоторые места не поддаются прочтению, в таких случаях исполнитель полагается на собственное усмотрение» [Теория современной композиции, 2005, 425]. Примечательно, что чем больше импровизации автор подразумевает в своих сочинениях, тем более постоянен у него состав исполнителей, их реализующих. Таковы группы К. Штокхаузена, Ф. Евангелисти, В. Глобокара, П. Оливерос.

Письменная фиксация. Традиционное произведение связано с определенным обликом нотного текста. Система его фиксации универсальна, и, согласно установившейся конвенции, за графическим знаком закрепляется определенный звуковой объект. Письменная же запись многих алеаторических сочинений не только нарушает начертание знака, но и конвенциональное соотношение между знаком и объектом.

В авангардной практике обнаруживаются разные способы записи алеаторических опусов. Теоретически они могут быть сведены к нескольким группам: использующие традиционную нотную запись, но с участками неопределенности; «идеографическая» нотация (по терминологии А. Соколова), т. е. «продолжающая линию исторического развития нотации путем пополнения ее новыми знаками» [Соколов, 2004, 103]; графическая запись с включением нотных знаков; графическая нотация, возрождающая традицию древней пиктографии; криптофоническая нотация¹², основанная на использовании словесных текстов. При этом степень исполнительской импровизации, а также качество формы существования музыки оказываются обратно пропорциональными точности прочтения нотации.

Как правило, декодирующие процедуры в алеаторике чаще основываются на визуальных одномоментных ассоциативных связях, чем на заранее установленных и отличающихся однозначностью перевода. В алеаторике проблематизируется коммуникативная функция нотации, поскольку понимание записи исполнителем все более затрудняется ввиду превращения ее в некий род шифра. При этом в контексте композиторской деятельности нотация выполняет нередко более важную роль, по словам В. Екимовского, «в каких-то случаях даже большую, чем реализующая ее музыка» [1997, 115]. Эти случаи относятся к так называемой графической музыке, открытие которой принадлежит Э. Брауну, а интенсивное развитие связывается прежде всего с именами Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Р. Хаубенштока-Рамати и Б. Шеффера.

Графическая нотация, как правило, представляет собой изображение, близкое к абстрактной живописи, предназначенное вдохновить исполнителя на импровизацию. Поэтому работа над изобретением нотации нередко становится ключевым моментом композиторского творчества. Но, как замечает Е. Аронова, «такой подход ставит ряд проблем не только в области дальнейшего преобразования нотации, но в первую очередь в области онтологии музыки» [Аронова, 2001, 72]. Эти нотные знаки начинают эмансипироваться от реализующей их музыки, поскольку под сомнением оказывается не только определенность, но обязательность озвучивания сочинения. Подобные партитуры предназначены не столько для исполнения, сколько для рассматривания (Кейдж, например, неоднократно устраивал выставки своих графических партитур), и являют собой скорее «экспонаты музея письменности» [Чердниченко, 2002, 113], чем нотные тексты, нуждающиеся в исполнении. В итоге фиксация, обеспечивающая возможность исполнительской реализации сочинения, замкнула на себе существование музыки и привела к рождению нонсенса, по словам В. Екимовского, «нотации без музыки» [1997, 117].

¹² Криптофония — термин, предложенный для обозначения нового типа нотации группой московских композиторов, в числе которых С. Невраев, И. Соколов, А. Райхельсон.

Графическая музыка абсолютизировала визуальный аспект нотации¹³. По этой причине даже те алеаторические сочинения, в которых акустический текст полностью формируется исполнителем, принадлежат культуре визуального опыта подобно традиционному произведению. Однако в отличие от последнего, нотный текст в графической музыке выполняет не только визуальный контроль, но становится посредником между интеллектом и глазом и диктует свою волю звучанию. Поэтому алеаторическое сочинение может значительно разниться с представлением о нем автора.

В алеаторике существуют примеры опусов, вообще обходящихся без нот и каких-либо других средств графической фиксации. Нотный текст здесь заменяется авторским «руководством к действию», существующим порой лишь в форме устных наставлений перед исполнением. В «Коротких волнах» (1967) К. Штокхаузена музыкантам раздаются коротковолновые радиоприемники, с помощью которых они должны ловить в эфире шумы, радиопередачи, музыкальные фрагменты. Апофеозом этого ответвления алеаторики, названного *индетерминированной композицией*, стал хэппенинг Дж. Кейджа «В поисках утраченной тишины» (1979). В его исполнении участвовало несколько сотен человек, которые играли на музыкальных инструментах и ловили любые эфирные звучания с помощью радиоприемников. Импровизирующие музыканты размещались в трех поездах, которые одновременно отправились из Болоньи по трем разным направлениям: в Равенну, Римини и Поретто. Это расплзающееся по реальному пространству звукошумовое пятно было структурировано паузами, которые совпадали с остановками поездов на станциях согласно железнодорожному расписанию (тем самым омузыкаленному).

Сохранение идентичности сочинения при последующих воспроизведениях. Разнообразные манифестации «непросчитанности» музыки (Т. Чередниченко), культивируемые в алеаторике, привели к значительной модификации качества идентичности сочинения при воспроизведении и восприятии. Идентичность является одним из конституирующих признаков музыкального опуса. Она обеспечивается следованием акустического текста за нотным, что в итоге приводит к возможности распознавания последнего при исполнении. По причине использования декомпозиционных структур и неконвенциональных способов фиксации наблюдается как менее жесткая зависимость музыканта-исполнителя от записанного, так и определенная невозможность идентифицировать звучащее с нотным текстом при восприятии. По сути дела, алеаторическое сочинение представляет собой музыкальный текст, который всегда может быть «прочитан» по-иному. И потому оно оказывается не идентичным, а скорее, альтернативным себе. Особенно актуально это для свободной алеаторики и алеаторики с незакрепленной композицией. По отношению к последним сочинениям часто высказывается желание неоднократного исполнения их в концерте (об этом пишет Штокхаузен в предисловии к «Фортепианной пьесе XI»).

По характеру построения акустического текста эти алеаторические формы существования музыки напоминают лабиринт, поскольку в процессе их озвучивания можно выбрать любое направление. Здесь уместно провести сравнение и с некоторыми совре-

¹³ Самоценность визуального аспекта музыкального текста отмечалась и в предыдущие эпохи. Так, в мадригалах эпохи Возрождения в изобразительных целях наряду с риторическими фигурами использовались и визуальные эффекты нотации. Например, слова *темнота, ночь, мрак* выписывались черными нотами, слова с противоположным значением — белыми. Это получило название *музыка для глаз* (англ. — *eye music*; нем. — *Augenmusik*).

менными литературными произведениями — так называемыми романами-энциклопедиями, романами-словарями, романами-лабиринтами. На действии некомпозиционного развертывания текста основывается также современнейшая форма существования литературы, получившая название гиперлитература. Тексты гиперлитературы создаются специально для функционирования в сети Интернет и прочитываются исключительно на компьютере. Они организованы на основе не единственного линейного сюжета, разворачивающегося от начала к концу, а десятков сюжетов, «прорастающих» из начального посредством «ссылок» на этот же или другой текст. Таковы романы М. Джойса «Полдень» и У. Гибсона «Виртуальный свет».

Благодаря своей «ацентричности», существованию как реальности только в процессе исполнения, алеаторическое сочинение может быть соотнесено с феноменом текста в понимании Р. Барта. Подобному музыкальному опусу также свойственна множественность смыслов, разворачивание в поле означающего, процессуальность, нивелирующая авторскую деятельность в процессе коммуникации.

Принципиальная подвижность исполняемого алеаторического сочинения относительно нотного текста и собственных границ разрабатывалась композиторами авангарда целенаправленно. Как писал П. Булез еще до начала работы над Третьей фортепианной сонатой: «Мы хотим, чтобы произведение не было анфиладой комнат, которые пристально разглядывают одна за другой; мы хотим представить произведение как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление» [Теория современной композиции, 2005, 418].

И все же алеаторическому сочинению свойственно качество идентичности. Оно реализуется на «посткомпозиционном» уровне — как соответствие звучащего идее сочинения. Можно сказать, что алеаторические опусы отличаются концептуальной самоидентичностью. И потому любые исполнения, например Фортепианного концерта Дж. Кейджа, будут различаться по звучанию, но вместе с тем репрезентировать данный опус и идентифицироваться с ним. Эта идентичность гарантируется конституирующим значением техники композиции, удерживающей «самость» алеаторического опуса и направляющей каждую исполнительскую реализацию.

Дифференцированный тип музыкальной коммуникации. Специфика коммуникативной ситуации в алеаторике обусловлена двойственным положением, характерным для ее видов существования, которые по своей онтологической природе представляют культуру музыкальной деятельности, но функционируют в условиях коммуникации культуры музыкального произведения. Как пишет К. Зенкин: «...Кейдж все же не выходит за рамки старых концертно-театральных форм существования искусства. <...> Свои музыкальные акции он мыслит во многом наподобие произведений: они имеют тот или иной текст и, что самое важное, предназначены для концертного исполнения или театрального представления» [Зенкин, 2004, 77]. Как и в новоевропейском произведении, форма существования музыки в алеаторике отличается дифференциацией основных элементов коммуникации (композитор — исполнитель — слушатель) и разделенностью стадий создания сочинения.

Алеаторический опус является результатом реализации авторского замысла, автор не только генерирует идею, но и фиксирует ее на письме. Будучи не всегда нотным, этот текст функционально сходен с нотами, поскольку адресован исполнителям, которым и надлежит его озвучить. Как и в традиционном произведении, центральным звеном коммуникации и точкой отсчета для исполнительской интерпретации здесь является письменный текст. В обязанность исполнителя вменяется не столько импровизирование

по поводу данного текста, сколько его озвучивание, адекватное написанному Импровизация в алеаторических формах существования музыки возникает, таким образом, не из желания «украсить» базовый нотный текст, сделать его более полнозвучным и тем самым продемонстрировать свой музыкальный профессионализм (как во времена старинной музыки), а из необходимости «сложить» сам нотный текст. Что касается слушательской деятельности в отношении алеаторических сочинений, то она мало чем отличается от восприятия традиционного опуса.

Однако эта канва художественной коммуникации культуры музыкального произведения «выворачивается» изнутри и природой «деятельностного» существования музыки, и «антиустановками» алеаторики. Так, вовлеченность исполнителя в процесс создания композиции проблематизировала критерий авторского замысла. Показателен в этом плане случай с исполнением цикла интуитивной музыки «Из семи дней» К. Штокхаузена совместно ансамблем В. Глобокара и группой Штокхаузена. После осуществления проекта Глобокар так и не признал, что эта музыка принадлежит Штокхаузену.

Допуская запланированную случайность, композитор тем самым открывает сочинение для сотворчества со стороны исполнителей. Прочтение исполнителем письменного текста алеаторических опусов может быть лишь субъективным — настолько, что фактически исключает стабильность при повторном воспроизведении. Как замечает Н. Корыхалова, версии настолько отличаются друг от друга, что «слушатель не связывает их с другими реализациями того же опуса. <...> В сознании слушателя произведение воспринимается в единственном исполнительском акте, предстает в одном-единственном исполнительском облике, подобно электронной музыке» [Корыхалова, 1979, 202—203].

В перцептивной фазе бытия алеаторического сочинения также происходят изменения и обусловлены они «антипроизведенческими» установками данной техники композиции. Это проявилось прежде всего в нарушении традиционных для коммуникации произведения условий и способа восприятия. Особенно заметно это в хэппенингах и перформансах. Пространство, задействованное в них, может варьироваться от помещения концертного зала до целого города (И. Ридль хэппенинг в Бонне «Звук-цвето-запах-игра»), бассейна (К. Нихаус «Берлинская водная музыка») и даже страны (Дж. Кейдж «В поисках утраченной тишины»). И вместе с этим уходит традиционное для концертной ситуации разделение пространства на зоны исполнения и слушания (сцена — зрительный зал). Как иронично замечает Т. Чередниченко, «на музыке едут (Кейдж), по ней гуляют (Ридль), в ней размещаются (Штокхаузен), ее оседают (Нихаус)» [Чередниченко, 1993, 227]. Точно так же и эстетическое переживание, непосредственный эмоциональный отклик перестают быть нормой восприятия. Композитор задает определенный модус восприятия этой музыки, направленный прежде всего на оценку «изобретения», содержащегося в сочинении.

Проделанный анализ позволяет заключить, что алеаторические сочинения имеют много общего с «опусными» формами бытия музыки: сочинение по-прежнему детерминируется авторским замыслом, так или иначе фиксируется на письме, сохраняет свою идентичность на уровне идеи и концепции опуса в различных его воспроизведениях, не исключает характерных для произведения способов преподнесения музыки. Безусловно, функционирование этих признаков отличается от традиционного для произведения, что обусловлено прежде всего спецификой техники композиции. И тем не менее сам факт их присутствия оказывается очевидным. В то же время алеаторические сочинения обладают некоторыми свойствами, не позволяющими безоговорочно относить эти опусы к «произведению». Это в первую очередь импровизация, предпо-

лагаемая всеми видами алеаторики и становящаяся здесь основным способом озвучивания базового письменного текста. В связи с этим во взаимоотношениях между основными сторонами музыкальной коммуникации наблюдается значительное увеличение «соавторской» роли исполнителя (что не предполагается в «произведении»). Можно также заметить, что для наблюдаемой в алеаторике формы существования музыки более важен аспект «деятельностный», чем «результатирующий». Однако под влиянием господствующего типа культуры музыкального произведения, в контексте которой функционируют эти сочинения, они воспринимаются аналогично продуктам композиторского творчества. Именно на пересечении воздействия доминирующего типа культуры с одной стороны и имманентных свойств самой алеаторики — с другой, формируется специфика представленной в ней формы существования музыки.

Аронова Е. Графические образы музыки: культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. Новосибирск, 2001.

Дауноравичене Г. Антиномическая структура формы: диалог исследовательских интерпретаций в XX веке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: В 2 т. Т. 2. Новгород, 1999. С. 51—68.

Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112—136.

Дроздецкая М. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993.

Дубинец Е. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999.

Екимовский В. Вперед к нотации без музыки // Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы междунар. науч. конф. / Науч. тр. Моск. гос. консерватории. Сб. 17. М., 1997. С. 113—117.

Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуля» культуры // Джон Кейдж: К 90-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. М., 2004. С. 67—78.

Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998.

Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979.

Можейко М. Конструкция // Постмодернизм: Энцикл. Минск, 2001. С. 374—375.

Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Сапонов М. Не мой Кейдж // Джон Кейдж: К 90-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. М., 2004. С. 91—95.

Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 2004.

Теория современной композиции: Учеб. пособие. М., 2005.

Чередниченко Т. Два аспекта понятия музыкального произведения // Музыка: Экспресс-информация. Вып. 2. М., 1978. С. 8—18.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М., 2002.

Чередниченко Т. Новая музыка № 6 // Новый мир. 1993. № 1. С. 218—232.

Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 1—5.

Eggebrecht H. H. Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. Nr 1. S. 2—11.

Lissa Z. Über das Wesen des Musikwerkes // Lissa Z. Aufsätze zur musikästhetik. Eine auswahl. B., 1969. S. 7—35.

Статья поступила в редакцию 03.04.07.